مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2023/02/10م
تاريخ القبول: 2023/04/27م

# تقنيات السينما في قصيدة: (محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي) للشاعر عماد قطري دراسة أسلوبية

د. سحر محمود محمد أحمد*
d_saharmahmoud@yahoo.com

**الملخَص:**

يهدف البحث إلى رصد تداخل الشعر مع تقنيات السينما، في نص: محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي للشاعر عماد قطري. وقد استخدم البحث المنهج الأسلوبي للوقوف على التقنيات السينمائية ووظيفتها. وقسم إلى مبحثين يسبقهما تمهيد فيه قراءة موجزة عن التداخل بين الشعر المعاصر وتقنيات السينما. المَبحث الأول: تقنيات السينما في نص: محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي، المبحث الثاني: وظائف التقنيات السينمائية في نص: محاورة غير تاريخية مع قصاص أثر سيناوي، وكانت أهم النتائج: النص الشعري المدروس حَي مفعَم بتقنيات السينما ممثلة أولا بعناصر المونتاج مثل اللقطات، والمؤثرات السمعية: الموسيقى، الصمت، والمؤثرات البصرية: الديكور، الإضاءة. وثانيا المكونات السردية. أدى توظيف تقنيات السينما في هذا النص عددا من الوظائف أهمها ( البنائية والتمثيلية والتسجيلية والأدبية).

**الكلمات المفتاحية:** تقنيات السينما، المشهد، اللقطة، مؤثرات سمعية وبصرية.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك – قسم اللغة العربية – كلية التربية والآداب – جامعة تبوك – المملكة العربية السعودية.

**للاقتباس:** أحمد، سحر محمود محمد، تقنيات السينما في قصيدة: (محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي) للشاعر عماد قطري - دراسة أسلوبية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، اليمن، مج5، ع2، 2023: 438-470.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.


(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
https://doi.org/10.53286/arts.v5i2.1506

OPEN ACCESS
Received: 10-02-2023
Accepted: 27-04-2022

مجلة الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

# Cinema Techniques in '*A Non-Historical Dialogue of Athar Sinawi's' Anecdotes*" Poem by Imad Qatari :A Stylistic Study

Dr. Sahar Mahmoud Mohammed Ahmed*
d_saharmahmoud@yahoo.com

**Abstract :**

The study aims to analyze the intersection of poetry and cinematic techniques in Imad Qatari's '*A Non-Historical Dialogue of Athar Sinawi's Anecdotes*.' The stylistic approach was employed to identify and evaluate the cinematic techniques in the text, which was divided into two main sections. The study begins with an introduction that briefly explores the overlap between contemporary poetry and cinematic techniques. The first section analyzes the cinematic techniques employed in the text of '*A Non-Historical Dialogue of Athar Sinawi's Anecdotes*', (the story), while the second section examines the functions of these techniques. The study's findings indicate that Imad Qatari's poetic text contains an array of cinematic techniques. These techniques are particularly prominent in the montage elements, including snapshots and audio effects like music and silence, as well as visual effects like decoration and lighting. Additionally, the narrative components strongly employ these cinema techniques to serve several functions, including constructive, representative, recording, and literary purposes.

**Keywords:** Cinema Techniques, Scene, Snapshot, Audiovisual Effects.

*Associate Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language, Faculty of Education and Arts, Tabuk University, Kingdom of Saudi Arabia.

**Cite this article as:** Ahmed, Sahar Mahmoud Mohammed, Cinema Techniques in 'A Non-Historical Dialogue of Athar Sinawi's' Anecdotes" Poem by Imad Qatari :A Stylistic Study, Journal of Arts for linguistics & literary Studies, Faculty of Arts, Thamar University, Yemen, V 5, I 2, 2023: 438 -470.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

**مقدمة:**

هذا البحث يتناول موضوعَ: تقنيات السينما في قصيدة: (محاورة غير تاريخية مع قصاص أثر سيناوي للشاعر عماد قطري) حيث وظف الشاعر تقنيات السينما لترسم تجربة متشابكة ثرية عن طريق:الحدث والحوار والشخصيات ومؤثرات بصرية وسمعية وتراكيب حية نابضة تعبر بصوت السارد الذي يمثله قصاص الأثر،وهو الشخصية الرئيسة في القصة المصورة، وتوظيف هذه الأدوات الفنية والتقنيات الجديدة يعكس ملامح التفاعل الأجناسي بين الشعر وغيره من الفنون، وبناء هذا النص بهذه الأدوات المستوحاة من السينما يحفز على مساءلة بناء النص بهذا الشكل ووظيفة هذه التقنيات في الرؤية والتشكيل في محاولة للإجابة عن عدة أسئلة منها: ما أهم التقنيات السينمائية التي وظفها الشاعر وكيف استجاب النص لهذه التقنيات الخارجة عن جنس الشعر، وما وظيفتها فيه؟ وما دور السياق في البناء الأسلوبي للنص؟

وما المعطيات/ الركائز التي تحدد هويةَ النص؟ وهل الحدود الأجناسية المشتَرَكة تمحو الخصائص/ القوانين الجمالية المميزة للنص؟ أم إنها تجعل النصَّ الشعري فضاءً واسعًا يستوعب أبنيةً، عناصر، خصائص، تقنيات جماليةً متنوعة، ولا تخرِجه -في الوقت ذاته- عن هويتِه؟

أما عن الدراسات السابقة فحسب اطلاع الباحثة لم ينفرد بحث بالتناول المستقل لهذه القصيدة محور البحث، ولكن هناك دراسات متنوعة عن تداخل السينما مع النص الشعري مثل:

- التصوير المشهدي في الشعر المعاصر، أميمة عبد السلام الرواشدة، وزارة الثقافة، الأردن، ط 1، 2015م.
- التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، محمد عجور، دار الثقافة والإعلام بالشارقة، ط 1، 2010م.
- تجنيس السيناريو، موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، طه حسن عيسى الهاشمي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 2010م.
- السيناريو في بنية أشعار عدنان الصائغ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية جامعة بابل،العدد43، إبريل 2019م.

- جماليات السينما في الشعر الحديث، قصيدة السيناريو نموذجا، بشرى البستاني، موقع صحيفة المثقف أبريل 2015م.

إضافة إلى مقالات ودراسات تناولت شعر عماد قطري منها:

- قراءة في التغريبة السيناوية للشاعر المصري عماد قطري، حاتم عبد الهادي السيد، منشورة في 18 أغسطس 2021 بموقع القبائل وبصفحته على موقع فيسبوك.
- ومقال آخر للباحث نفسه منشور في موقع النهار نيوز بعنوان: قراءة في التغريبة السيناوية، ثلاثية بئر العبد).
- سطوة جغرافيا المكان شعريا، ديوان مدن البعاد للشاعر عماد قطري أنموذجا، مجدي الأحمدي، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، المجلد (7)، العدد (3)، ديسمبر 2023م.
- اتساع الأفق واختناق النص، التشكيل البصري والأسلوب في قصيدة على باب خيمة أم معبد،مجدي الأحمدي، مجلة أبحاث، جامعة سرت، ليبيا، العدد (19)، مارس 2022م.

ومن ثم فهذا البحث سيناول نصا معاصرا لم يحظ بمعالجة سابقة حول التداخل بين السينما والشعر وسيحاول تقديم قراءة تطبيقية لعناصر وأدوات السينما التي وظفها الشاعر مثل القصة والحوار والمشهد والمؤثرات السمعية والبصرية، وسيحاول أيضا إبراز دور السياق فضلا عن محاولة الإجابة عن سؤال التداخل الأجناسي ودور المتلقي .

يتكون البحث مِن مقدمة التي نحن بصددها، وتمهيد فيه قراءة موجزة عن التداخل بين الشعر المعاصر وتقنيات السينما، ومبحثين، خصص الأول لتقنيات السينما في نص: محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي: ممثلة بالسيناريو وعناصر بنائه: المشهد والمؤثرات السمعية: الموسيقى، الصمت والمؤثرات البصرية: الديكور، الإضاءة، وتطرّق المبحث الثاني إلى: وظائف التقنيات السينمائية في نص محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي، وأخيرًا خاتمة تضمّ أهم نتائج البحث، وقد استعان البحث بالمنهج الأسلوبي، مع الإفادة مِن بعض المناهج والاتجاهات الأخرى، كالمنهج النفسي والتاريخي.

**تمهيد: التداخل بين الشعر المعاصر وتقنيات السينما**

لم يعد العمل النص الأدبي - والشعري خاصةً - منغلقًا على ذاتِه، بل أصبح خطابًا منفتحًا وفضاءً واسعًا لا حدود له، يفتح يديه لنوافذ رحبة.

يشير الدكتور علي عشري زايد إلى أن القصيدة الحديثة لم تقف عند حدود الفنون الأدبية وإنما تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون غير الأدبية كالسينما والموسيقى والتصوير وغيرها من الفنون، بحيث أصبح بناؤها الفني على قدر من التركيب والتعقيد يعادل أو يتواكب مع رؤية الشاعر الحديث من تركيب وتعقيد ويشير في هذا السياق إلى أن الخطاب الشعري الحديث يميل إلى توظيف تقنيات عصره، حتى يتسنى له تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تشابك وتعقيد، ولجوء الشاعر إلى هذا البناء الشعري المعقد ليس نوعا من الإغراب أو الحذلقة الفنية، وإنما هو استجابة لضرورة التعبير عن الرؤية الحديثة التي لم تعد خيطا شعوريا بسيطا مثلما كان في الماضي، وإنما أصبحت جديلة شعورية متماسكة ومتشابكة الخيوط، فهي مزيج من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتشابكة، ومثل هذه الرؤية الخاصة تحتاج إلى بناء فني معقد ومتشابك مثلها، ليستطيع تجسيد أبعادها المختلفة[1].

ونحن "نعلم أن السينما هي قصة فنية مصوّرة، نَتجت عن التطور التكنولوجي، وتعتمد على التقنية السمعية البصرية لتحقيق التواصل، وقد اتخذت مِن الرواية التي تعتمد على اللغة المكتوبة ركيزتها الأولى التي استلهمت منها قصتها، رغم اختلاف كل منهما في لغتهما الإشارية"[2].

أما عن غاية الشاعر من هذا الانفتاح فتشير بشرى البستاني إلى أن الشاعر إذ يلجأ إلى مثل هذه التداخلات الأجناسية، فإن هدفه الرئيس يكمن في التركيز على تطوير فنية شعره وتوسيع رؤاه والذهاب بأدواته الشعرية إلى مداها الأبعد من حيث الكفاءة التعبيرية تحقيقا لجماليات نصية جديدة يريد لها التحقق من حيث الاستعانة بآليات الفنون الأخرى، ويرى الشعر جديرا بالتواشج معها والإفادة من جوهر معطياتها التشكيلية، وأيضا هذه التداخلات تعكس تهاوى الحدود بين المعارف والفنون المختلة وصار الفن يستضيف فنونا أخرى لا ليتعايش معها فحسب بل ليشكل جماليات جديدة تثري الفنيين كليهما مما يؤكد على الإنسان قادر على صنع الانسجامات في فضاء الحرية والحوارية وثقافة الاختلاف والتقبل من أجل العيش بألفة ومحبة وسلام[3].

وتكمن أهمية المشهد السينمائي في كونه المحرك للنمو الدرامي، وأي تغيير في المشهد يتبعه تغيير في القصة[4].

وتقنيات السينما في الشعر المعاصر هي أداة حوار وتواصل مع الآخر الذي بدا مختلفا فنيا عبر النوع أو الجنس الذي يكتبه، لكنه في الوقت ذاته يتلاقى مع غيره عبر استعاراته واقتباساته التي تدل على حالة من التلقي الإيجابي والاستيعاب الفني لكل الأشكال الجديدة والتواصل الحواري بين الأجناس الأدبية"

**المبحث الأول: تقنيات السينما في نص: محاورة غير تاريخية مع قصاص أثر سيناوي**

تتكئ بنية نص الشاعر المصري عماد قطري[5] على التقنيات السينمائية الآتية:

**أولا: تقنية السيناريو**

"والسيناريو السينمائي وهو عملية إعداد القصة لتصبح فيلما وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات وتوقيت، وغير ذلك.."[6].

**ولهذا فالسيناريو يتألف من المونتاج والمؤثرات الصوتية والبصرية. يمكن تناولها على النحو الآتي:**

1- تقنية المونتاج السينمائي أي ترتيب وتركيب مجموعة من اللقطات على نحو خاص لإعطاء معنى خاص[7]، واللقطة هي أصغر خلية تركيبية وترتبط بتأطير زمني مكاني وتؤدي دورها بالتصافها وارتباطها بباقي اللقطات الجزئية كالكلمة المفردة التي لا تكتسب قيمتها إلا بتعالقها مع كلمات الجملة[8].

وقد تجلت في القصيدة اللقطات التي سأبينها في الجدول الأول، حيث نجد صورا متنوعة من اللقطات التي تضمنتها المشاهد المختلفة.

| المقطع/ المشهد | اللقطة | نوعها |
|---|---|---|
| الأول | خيمة بدوية تتوسط صحراء مترامية الأطراف،... | متوسطة |
| الأول | تتوسط الكادر صورة بالأبيض والأسود لبدوي تجاوز الستين | قريبة |

| | | |
|---|---|---|
| الأول | أمامه في منتصف الخيمة يوجد موقد(كانون) | متوسطة |
| الأول | تدور فناجين القهوة فيبدؤون في الشرب | تتابعية |
| الأول | وفي المدى تترامى الصحراء على اتساعها | لقطة بعيدة |
| الأول | بينما نشاهد في البعيد بعض أغنام وماعز وإبل سائمة | لقطة بعيدة |
| الأول | يتلفت الشاعر حوله ثم يبدأ المحاورة | متوسطة |
| الأول | تنتقل الخيمة بعد جولة سريعة في أركان الخيمة لتقف على وجه البدوي قصاص الأثر | تتابعية |
| الثاني | يشير بيديه في الفضاء | متوسطة |
| الثالث | الكاميرا تسبح في الرمال التي تبدو لا نهائية | بعيدة |
| الرابع | صمت يخيم وشرود يعتري وجه قصاص الأثر | قريبة |
| السادس | الكاميرا على سقف الخيمة الذي تتسلل منه بعض أشعة الشمس | متوسطة |
| السادس | الكاميرا تظهر دموعا، وتداخل موج مع دموع مع دموع في مشهد تراجيدي | تتابعية |

نلحظ في الجدول:

- أن اللقطات التي هي أجزاء من المشاهد، جاءت متنوعة بين القريبة والبعيدة والمتوسطة والتتابعية ليس بهدف التنويع المجرد من الدلالات والإيحاءات، وإنما بهدف توضيح الرؤية الشعرية وتجسيد الصورة التي يرسمها الشاعر في وجدانه وتحويل غير المرئي إلى مرئي عن طريق الأبنية والتراكيب ،بما تحمله من رمز ومجاز كما أوضحت في الجانب التحليلي من قبل. والأمر .

-كان المقطع الأول الأوفر في حضور اللقطات فيه التي بلغت ثمانية مقاطع قياسا على المقاطع الأخرى التي تضمن المقطع فيها على لقطة كما في الثاني والثالث والرابع والسادس ، وخلا الخامس من اللقطات.

وإذا كان الإحصاء مؤشرا على مدى حضور تقنية اللقطة فإن علاقاتها في النص تستدعي الوقوف بالتحليل عند أمثلة منها لتتضح الصورة، فقد بدأ المقطع الأول بلقطة ركزت على الصحراء

المتسعة وهي ما يمكن أن نصفه باللقطة العامة أو البعيدة" وهي لقطة توجيهية، أي لقطة تأسيسية، إنها تربط بين شيء معين، أو حركة معينة، وبين كل ما يحيط به، أي خلفيته"[9] ثم بالبطل وحوله الجلوس "وهي لقطة متوسطة، واللقطة المتوسطة، هي لقطة للموضوع، ترى فيها الشيء أو الحركة في حد ذاته، بأقل التفات إلى ما يحيط به"[10] وانتهاء بلقطة الأغنام والماعز، وهي لقطة قد تبدو هامشية للمتلقي، لكن يمكن أن نطلق عليها بلغة السينما أنها قريبة" هي لقطة للتركيز، لقطة تشد الانتباه إلى جزء تفصيلي من الموضوع"[11]، وهذه اللقطات تجمعها إحدى تقنيات السينما وهي المونتاج: أي تجميع ترتيب، توليف اللقطات[12].

تجدر الإشارة إلى تركيز الشاعر في المقطع الثاني على تقنية مهمة في السينما، وفي السيناريو وهي:(الكادر) أو (زوايا الصورة) وكأنه يوجه المتلقي لتأمل هذه الزوايا لأنها تسهم في خلق التصور الكلي للقصة وللحدث، وتوحي برسائل مختبئة نجد مثلا ذلك عندما يقول: (وسط الصحراء، التلال، الكاميرا تسبح في الرمال..) مع توظيف لقطة قريبة تركز على تفاصيل قصاص الأثر (يشير، بيدين، معروقتين، لآثار خطى في الرمال) وتبدو أدوات الربط التي حققت انسجاما وتواصلا في المشهد الكلي عند المتلقي."ومثلما كان للقطة وظيفتها في تكوين المشهد السينمائي، وما تريد إبرازه فإن زوايا تصويرها أيضا له دلائل تعبيرية مختلفة"[13].

وتتداخل مع هذه اللقطة لقطة جديدة بشخصيات فرعية نراها لأول مرة لكنها تسهم في رسم ملمح تفاعلي جديد حيث (تخرج الكاميرا لترصد على البعد بعض البدويات بملابس البدوية الشهيرة تمشين في الصحراء).

وتعطي جملة الكاميرا تسبح في الرمال ما يسمى "بالزاوية الرأسية أو زاوية عين الطائر"[14] وهي زاوية الكاميرا المركزة من الأعلى بالنسبة للشيء المراد تصويره،وتستخدم لإعطاء دلالة سيطرة أو لإعطاء أهمية للشيء نفسه[15]، وتعمق الكاميرا في الرمال لأنها في رأيي مصدر الخطى ونبع الأسرار وبئر الودائع، وهي التي تقول ولا تقول، وهي نقطة الارتكاز في هذا النص المصور الذي يسعى أبطاله لمعرفة سر الخطى، ومن ثم فإن الكاميرا قد حلت محل الوصف اللغوي إذ تتفوق على الوصف من خلال نقل زوايا الصورة ؛وهو ما يسهم في حمل دلالات نفسية ورمزية نتيجة الانتقال من المحاكاة إلى التصور.

إن تواتر حضور اللقطات في كل مقاطع القصيدة يسهم في بناء الصورة الكلية للواقع في حركيته وموجوداته المرئية التي تتراكم بالتنقل مع قصاص الأثر وهو يكشف حقيقة المعاناة الواقعية للإنسان الذي يسكن في ذلك المكان التاريخي والواقعي .

وبهذا تسهم اللقطة في نقل الحدث بمتعلقاته وتفصيلاته من الأشخاص والأشياء، والأمكنة والأزمنة؛ بغرض المحاكاة التمثيلية التي تنقل الواقع المرئي الحياتي الحي للمتلقي ليستوعبه أمامه ويصبح جزءا مما يجري في الواقع، وليدرك من ثم ما وراء ذلك الواقع (سيناء) المحمل بإرث من صراع الماضي وتهديدات الحاضر والخوف من المستقبل من خلال تعاضد البصري والذهني معا.

وهكذا تكشف تقنيات التوليف البصري المونتاج حين توظف في النص الشعري عن تمكين النص من الإحساس فالتصور ثم الإدراك على نحو أعمق من الإحساس والتصور الذي يكون في النصوص الشعرية التي لم تنفتح على تقنيات السينما.

2-المؤثرات الصوتية والبصرية

استطاع الشاعر بعضد الحدث الحياتي الحي بتفصيلاته بمؤثرات صوتية وبصرية تساعد في نقل الوجود الملموس مشفوعا بتأويل يندمج فيه الرؤية البصرية الحية بالتصور الذهني. وهذه المؤثرات يمكن رصدها في القصيدة كما هو موضح في الجدول الآتي:

| المؤثر | التعبير |
|---|---|
| صوتي/بصري | صمت يخيم وشرود يعتري وجه قصاص الأثر |
| صوتي/بصري | يخرج صوته مشوبا بحزن طاغ |
| صوتي | تبدأ موسيقى بدوية خافتة تعلو مع جولة الكاميرا في سقف الخيمة |
| صوتي | يقطع صوت الشاعر الحديث دون أن ترصده الكاميرا |
| بصري | يبدو عند التماع الضوء آثار أقدام متداخلة |
| بصري | ظلمة تتخللها إضاءات متقطعة |
| صوتي | صمت يطغى على صوت الموسيقى الآخذة في التلاشي |

| | |
|---|---|
| صوتي | بصوت عال في البداية، ثم يصمت رويدا رويدا |
| صوتي | صمت تقطعه موسيقى بدوية خافتة/صوت ناي يعزف |
| صوتي/بصري | يعلو صوت الموسيقى المصاحبة لرقصة الدحية البدوية الشهيرة |
| صوتي | يتهدج صوته |

يتضح من الجدول السابق حضور المؤثرات الصوتية والبصرية، وإن كانت الهيمنة للمؤثرات الصوتية كون ما تنطوي عليه اللقطة من أساس مرئي بصري إلى جانب الكاميرا يعوض عن منحها وجودا مستقلا إزاء المؤثرات الصوتية.

ويوظف الشاعر المؤثرات السمعية، حيث الموسيقى البدوية الخافتة، ثم صوت الناي الذي يعزف بالتناغم مع صوت قصاص الأثر والتقاط هذه الملامح الهادئة يوحي بحيوية المشهد وعدم رتابته، وألمح جملة وصفية أخرى تستوقفنا وهي: (ربما كانت هناك بعض عنزات) وتوظيف مفردة "ربما "للتأكيد على أن الشاعر هو ناقل للحدث بكل أبعاده حتى وإن كان مشاركا فيه من وراء ستار لكنه مثل المشاهد/ المتلقي يرصد كل ما يراه، حتى وإن بدا بعيدا عن زاوية نظره ورؤاه!

تتجلى المؤثرات البصرية في الصور المدركة بالعين، وتتمثل في سرد بعض التفصيلات والملامح التي هي مكونات رئيسة للمشهد كما أشرت أعلاه، ابتداء من عبارة "محاورة وكاميرا عماد علي قطري "ثم تحديد نوع المشهد "نهار/ داخلي"" والمشاهد الداخلية تصور في أماكن مسقوفة ومكشوفة"[16].

ثم وصف المكان حيث خيمة بدوية التي تتوسط الصحراء وهي مكان مغلق، أما المكان المفتوح وهو العنصر الرئيس فهي الصحراء باتساعها وامتدادها.

ووصف الشخصية لاسيما ذلك البدوي الذي يتوسط الخيمة وحوله رفاقه يجلسون حول موقد يتناولون القهوة وفي خلفية المشهد بعض أغنام وماعز، ويشير الوصف إلى الزمن هو الشتاء، مساء.

وتمضي شخصية البطل: البدوي، معنا وينقل لنا الشاعر بآلة تصويره ما يراه ويصف ما يشاهده، وكأنه لا يوجهنا ويترك لنا قراءة الحدث بأعيننا! فيقول:" تتوسط الكادرَ صورةٌ بالأبيض والأسود لبدوي تَجَاوز الستين، يلبس ملابس بدويةً، فوق رأسه غترة وعقال..." وهنا يوظف إحدى تقنيات السينما التي تسمى (توصيف الشخصيات) أي الوصف الجسدي العام للشخصية[17].

إن ميل الشاعر إلى الاستعانة بتقنية المؤثرات السمعية والبصرية في نص شعري نابع من وعيه بما تقوم به من دور مهم في الحدث والصراع، ولا ينحصر دورها في الجانب التأثيري فحسب فهي توحي بكثير من الدلالات الضمنية، فعندما يقول الشاعر:شرود يعتري وجه قصاص الأثر..... صوته يتهدج..... فإن ثمة تساؤلات تولد عند المتلقي إثر هذا الوصف الصوتي والبصري، فضلا عن حالة المعايشة والاستغراق وتخيل وجه الشخوص وحالاتهم الوجدانية والنفسية، ومن ثم فالحرص على هذه التفاصيل الفنية يخلق حالة من المشاركة عند المتلقي الذي يقرأ النص بعين ترى الشخصيات وعلامات حزنها أو فرحها أو قلقها أو تشتتها، وتسمع الحوار والموسيقى وارتفاع الصوت أو خفوته أو تهدجه وحنينه. فالمتلقي لا يقرأ نصا فحسب بل يعايش قصة مصورة كما يشاهدها في السينما مع اختلاف الأدوات وعناصر التكوين.

**تداخل اللقطة بالمؤثرات السمعية والبصرية في المشهد (المقطع) وتكاملها بالشعري:**

إن ترابط اللقطة بالمؤثرات السمعية والبصرية في إطار المشهد (المقطع) يجعل من المقطع صورة كلية تدفع المتلقي للربط بين اللقطات لتكوين صورة مرئية أخرى فتتحول بذلك "الرموز اللغوية" إلى "رموز حية أو مصورة أو (شاخصة) لكنها لن تكتمل إلا بمزيد من المتابعة للمشهد الثاني:

(تبدأ موسيقى بدويةٌ خافتة تعلو مع جولة الكاميرا في سقف الخيمة...

رجلٌ مُسِن في الخيمة ما يزال يمسِك بالفنجان، وقد ارتسمت على تجاعيد وجهِه آثارُ الزمان.

يستمع بنهمٍ لصوت قصّاص الأثَر

يقطع صوتُ الشاعر الحديثَ دون أن ترصدَه الكاميرا..)

- سيدي: باختصار....

(صمتٌ يطغى على صوت الموسيقى الآخِذة في التلاشي)

.. يكمِل قصّاص الأثَر:

الخُطَى عمرُنا

ظنّه العابرون امتدادًا أتى سرمديا

عَصَى... فاستقال

أيها العابرون..

(يشير بيديه في الفضاء، فيما الكاميرا تتجه نحو بابِ الخيمة، حيث تبدو الصحراء أكثرَ بعدًا) يكمِل:

في الخُطَى نبضةٌ لم تمُت

عاندت سطوةَ الريحِ والأزمنة

ربما دمعةٌ في الفراق اللعين اصْطَفَتها

سَقَتها الفراقَ اللعين

ربما صِدقُها في المسير

ربما عِشقُها للوطن...

(يعلو صوت الشاعر، وما تزال الكاميرا ترتكز على باب الخيمة وما وراءها من رمالٍ تَلمع تحت الشمس)

- سيدي: قال طفلٌ بوادي العريش

رملُنَا مستباح!

ما الذي سَرّبته الرياح؟

حدّثت عن خُطَى القابعين اصطبارا

على جمرةٍ لا تموت...

- قطع -

يبدأ المشهد بوصف المؤثرات الصوتية( الموسيقى الخافتة) التي تتلاشى قريبا، ويبدو المشهد مكونا من شخصية العجوز الذي ارتسمت على وجهه ملامح الزمن، وهي رمزية تشير إلى الخبرات والتجارب وأن الشخصية يسكن فيها الكثير، والشخصية هنا تشارك الراوي شغفه لمعرفة سر

الخطى من قصاص الأثر الذي ينطقه الراوي بجملة مكثفة الدلالات والإيحاءات رغم أن صوت شخصية العجوز لا يظهر، لكنه يبدو مشاركا في المشهد وبما كان بينهما من حديث لم يشر إليه الشاعر، ولعل في ذلك إشارة إلى إخفاء بعض المعالم في السيناريو السينمائي وعدم التركيز عليها ليس تجاهلا ولكن لترك مساحة للتأويل وكأنها (فجوات درامية).

- ينتهي بذلك المشهد الثاني الذي سيسلمنا بدوره إلى مشهد ثالث مكون من لقطات متتابعة يجمعها المونتاج، حيث كتب الشاعر:

(نهار/ خارجي)

وسط الصحراء.. التلال....

الكاميرا تسبح في الرمال التي تبدو لا نهائية..

يبدأ قصّاص الأثَر في تتبّع خُطَى، فيما يخرج صوته جهوريًا:

عنده فيض علم صباح العريش

(يشير بيدين معروقتين لآثار خُطَى في الرمل)

الخُطَى ذِكريات

وخيباتُ مَن تاق فجْر المحال

- قطْع –

ويرصد لنا المشهد السادس والأخير وهو نهاية ( السيناريو الشعري) حيث كتب الشاعر:

(نهار/ داخلي)

(عودةٌ للخيمة بعد انتهاء الرجوع للخلف flash back)

(الكاميرا على سقف الخيمة الذي تتسلل منه بعض أشعة شمسٍ مائلة، يَخرج صوت قصّاص الأثَر).

الخُطَى بوْصَلة

والشماليّ ما اختار بنتًا سَبتْ روحَه في "نخل"

في النص يمضي صوت قصاص الأثر، في رحلته مع الشاعر واصفا الخطى لا يقطع هدوء وصفه إلا تذكر "سلمى "التي حولت حوار الشخصية إلى نبرة عالية حزينة تعبر عنها الدموع التي لم تظهر جلية، لكنها بدت من وراء ستار، ويتداخل مع الحوار صوت الموسيقى المصاحبة لرقصة "الدحية "الشهيرة بينما مازال البدوي قصاص الأثر يبوح بوجعه وحزنه، رغم أنه يتطلع إلى الغناء لسلمى إلى أن (يتهدج صوته) (وتظهر الكاميرا دموعه) ورصد انفعالات الشخصية التي بدت قوية في المشهد الأول يجسد حالة الضعف الإنساني الذي يسكن الرجل الذي جاءه الشاعر مرتحلا ومعه آلة تصويره كي يعرف سر الخطى!

لكن واجه الدموع وعرف أن هناك الكثير مما يقال ولا يقال وأن السر سيظل سرا على الرمال ومن ثم يختم النص بلقطة مؤثرة (واحتراما لدمع نبيل سما فاستهام، عم صباحا أبي،) ويختم المشهد أيضا بلقطة (تهادي الإبل والجمال على رمال الصحراء تتابع آثار أقدام تسير على الرمال الوسيعة مع صوت ناي يمتد حتى تنقطع الآثار، وينتهي صوت الناي) ثم (صمت ).

وهنا لنا وقفة مهمة مع هذا الخاتمة التي تذكر أيضا بالمشهد الأخير في الفيلم السينمائي الذي يخلق حالة من التعاطف والتأثر والمعايشة مع الأبطال والتفاعل معهم حتى بعد نهاية الأحداث، وحالة الحضور المستمر هذه يسهم في رسمها عنصر مهم جدا في رأيي وظفه الشاعر على مدار النص وهو ما يطلق عليه الاستعارة السينمائية والاستعارة إذن نقطة التقاء بين الأدب والسينما[18] والاستعارة تعرف عادة بأنها مقارنة من نوع معين قد لا تكون صحيحة حرفيا، مصطلحان غير مرتبطين اعتياديا يوضعان معا، وينتجان إحساسا معينا بعد التمازج الحرفي والمونتاج مصدر متكرر للاستعارة إذا إنه يمكن ربط لقطتين معا لإخراج فكرة رمزية ثالثة[19]

ومن أمثلة الاستعارة في هذا النص اللقطة التي وصفها الشاعر قائلا: (تبدأ موسيقى بدوية خافتة تعلو مع جولة الكاميرا في سقف الخيمة../ رجل مسن في الخيمة لازال يمسك بالفنجان وقد ارتسمت على وجهه آثار الزمان، يستمع بنهم لصوت قصاص الأثر/ يقطع صوت الشاعر الحديث دون أن ترصده الكاميرا..) فاللقطة تتكون من تفاصيل دقيقة وبارزة حدد فيها الشاعر زاوية الكاميرا

ونوع المؤثر السمعي، الموسيقى بينما نرى الشخوص وهم القصاص والرجل المسن، وهذا السرد المترابط لم يأت مجردا من دلالات ضمنية منها:

أن المرسل يهيئ ذهن المخاطب أو المتلقي لبقية اللقطة وكأنه يريد منه التركيز والاستجابة، ثم إن المرسل/ السارد حريص على رسم ملامح وجه الرجل المسن بما يرمز إلى خبرته وطول باعه وما يحمله بين جوانحه مما نعرفه أو لا نعرفه، ومن ثم فاللقطة كاملة تشبه الاستعارة السينمائية حيث الدلالات الكامنة من وراء ما قد يبدو ظاهرا ولا يقصد بها الاستعارة التراثية التي تبحث عن ربط حسي أو ظاهر أو مقروء بين طرفين أو شيئين.

ومن ثم فعناصر العمل الأدبي تتكامل وتؤدي دورا في التأويل وتنوع القراءات، لاسيما في التجارب الحداثية التي توظف هذا التقنيات الجديدة بأسلوب بناء متدرج ومتتابع ومتنوع في لقطاته التي يجمعها إطار صورة واحدة ولوحة واحدة مهما بدا اختلافها.

**ثانيا: المكون السردي**

اشتمل النص موضع التحليل على:(الشخصيات، والحدث، والحبكة، والصراع، والمكان والزمان)

فضلا عن بروز مكونات الخطاب السردي ممثلة ب " الراوي، والمَروي، والمروي له،...، إنّ هذا الراوي قد يكون اسمًا محددًا، أو يتقنّع بصوت، أو يتجسّد كضمير، وإن الراوي كونه مسؤولا عن الروي خَصته السردية بعنايةٍ خاصة؛ لأنه صاحب الرؤية للعالم المتخيّل"[20].

ويمكن توضيح ذلك بالاستشهاد بالمقطع الرابع:

(داخل الخيمة وقد ارتكزت الكاميرا على صقرٍ محنّطٍ في ركنٍ قصِي..

... يبدأ الشاعر في إكمال ما بدأ مِن محاورةٍ مع قصّاص الأثَر:

(- سيدي: والفِتَن؟

(صمتٌ يخيّم، وشرودٌ يعتري وجهَ قصّاص الأثَر، يخرج صوته مشوبًا بحزنٍ طاغٍ)

خَطوها ملتبس

والرصاصُ الخَؤون انتشَى عربدَا

في المدى فِتنةٌ والردى

الخُطَى فاتنة!

الشاعر مستفهِمًا:

خطوةٌ فاتنة؟

(لقطةٌ قريبة.. يملأ فيها الوجهُ المتغضن الشاشةَ)

خطوة فاتنة؟ متعجبًا

مَن يعيد المريدين للنور

إنْ مزّق الشيخ فجر الرؤى الكامنة؟

ضاجع الإثم جهرًا بساح النبوءات

في الحضرةِ الماجنة

خطوةٌ يا صديقي بعكس اتجاه الصدى

لن تعيد الكلامَ المسجّى

إلى رُبَى اللحظةِ الراهنة

فالخُطَى سجدةُ الروح شوقًا

لأمٍّ على الرملِ تشكو المصاب

والرصاصُ الخَؤون انتشى صوتُه والصدى

الخُطَى لوعةُ القلب يومَ الندا

والحدودُ استباحت دماءَ المريد

الخُطَى بصمةٌ والأثَر.

- قطْع.

يتحدد في هذا المقطع الزمان والمكان(نهار/داخلي/في الخيمة) تمهيدا لحوار الشخوص التي تتمثل هنا في شخصية الشاعر وهي شخصية رئيسة إلى جانب شخصية قصاص الأثر.

الحوار بداية بين شخصيتين: الشاعر وقصّاص الأثَر، واستدعاءُ شخصيةِ (قصّاص الأثَر) لها أهمية، حيث إن هذه الشخصية، بما تمتلكه من خبرةٍ ووعي، تقوم بدورٍ مؤثر، لاسيما في الأحداث التاريخية بما استقر في العقل الجمعي، فقصّاص الأثَر يعَد رمزًا مشبعًا بدلالاتٍ تاريخية.

- **راوٍ خارجي غير مشارك** يرصد الحدثَ بعينيه، ويصِف اللقطاتِ والمَشاهدَ بكل دقةٍ وحذر، كأنه يمسِك كاميرا تلتقط كل تفاصيل المشهد، فهو لا يقدّم سيناريو كمرحلة من مراحلِ تنفيذ العمل، وإنما يستخدم تقنية السيناريو كأداةٍ يَنقل بها للمتلقي ما شاهَده بعينيه ورآه وطالَعه بل شارك فيه.

اللقطة الأولى: (نهار/ داخلي..... خيمة بدوية)

إنّ المكان في هذا النص يحمل دلالةً مزدوجة، فالشاعر لا يصِف بمعزلٍ عن السياق وعالمِه، فسيناءُ، الأرض والبيئة، لها ملامحُ تاريخيةٌ خاصة؛ كونها ارتبطت بالكفاح والتحرير ومعارك البطولة والفداء.

يحرص الشاعر أيضا على إبراز زاوية الصورة حيث ترتكز الكاميرا على "صقر محنط "بما يحمله هذا الصقر من دلالة القوة والسيطرة، ولعل وصفه بالمحنط يشير إلى ثنائيتين ضدتين في المعنى، فإما أن يكون رمزا لديمومة القوة منذ القدم، أو أنها رمزا على أنها أصبحت مجرد ذكرى من إرث قديم نحتفظ به جسدا من دون روح، ومن ثم فهناك رمزية مكثفة لكنها تعد تبئيرا حيث توجه المتلقي إلى المختبئ من زوايا المشهد، ثم إن صوت الراوي يصف لنا أن الشاعر يبدأ في ركن قصي في إكمال المحاورة مع قصاص الأثر، وهنا تقنعت الشخصية بصوتين معا الأول الشاعر/ الراوي، والثانية الشاعر/ المستمع في أسلوب سردي يهيئ المتلقي لما سيقال في المحاورة لنجد:( سيدي والفتن.....) وكما سبقت الإشارة يستعين بتقنية المونتاج، حيث يؤلف بين لقطة وأخرى لا تستغرق كلاهما في ذهن القاري ثوان معدودات، فبعد سؤاله عن الفتن نرى (صمت يخيم/ وشرود يعتري وجه القصاص/ويخرج صوته مشوبا بحزن طاغ) وهذه التعابير المتتابعة ترصد بدقة الأجواء النفسية لشخصية البطل وهذا ما أراد الشاعر نقله إلى المتلقي الذي ربما سيسأل لم هذه الاستجابة من

قصاص الأثر وعلامات الانفعال الحزينة؟ هل لمسكوت عنه لا يستطيع البوح به؟ أم أن ثمة مخزونا موجعا من الذكريات لا يرغب في تذكره؟ هل نكأ السؤال جرحه؟ وغير ذلك، ولعل هذه الأسئلة المتلاحقة المتزاحمة تدعمها إجابة القصاص عن الخطى(خطوها ملتبس، والرصاص الخؤون انتشى، عربدا، في المدى فتنة والردى، الخطى فاتنة..).

وفي المقطع الخامس:

رجوع خلفي (flash back)

(ظلمة تتخللها إضاءاتٌ متقطعة..

يبدو عند التماع الضوء آثارُ أقدامٍ متداخلة)

الخُطَى...

ركضةُ الخوفِ في ظلمةٍ مات فيها القمر

ركضةٌ في الردَى

ظلمةٌ ليس فيها وجهها إنْ تمر

ظلمةٌ كاذبة

باعت الوهمَ للراحلين

قيل: غَنّت

وكانت سرابًا فلم تستطع خطوة لليقين

كسّرت نقشَها

أعلنت في المدى كذبَها

موّجت حُلمَها وارتدت زيفَها

علّها تغتدي آمِنة.

- قطع –

يرتكز المقطع القصير هنا على "تقنية الاسترجاع" كإشارة على ماض يستحق التوقف عنده كي نفهم ما الخطى، وقراءة المشهد هنا توحي بأجواء غموض وإثارة كما نجد في بعض مشاهد السينما، فالظلمة تتخللها إضاءات متقطعة ثم تتسلل آثار أقدام متداخلة، ثم يأتي وصف الخطى مجردا من الصوت المقترن به وإن كان السياق يدل على أنه قصاص الأثر ويعتمد الوصف على رمزية الحركة( ركضة الخوف، ركضة في الردى) وعلى الثنائية الضدية للنور (الظلمة) ثم هي (كاذبة) باعت الوهم وكسرت نقشها وأعلنت كذبها وموجت حلمها وارتدت زيفها..إن بنية الفعل التراتبية المتتابعة التي تقفز واحدة تلو الأخرى تعكس أنفاس البطل المتلاحقة التي تحاول أن تبوح ببعض المسكوت عنه وترسم بعضا من آهاتها، فليست كل الخطى آمنة، وليست كل الخطى صادقة، وليست كل الخطى ثابتة، فهذه الخطى التي فعلت ما فعلت (علها تغتدي آمنة) وكأن الراوي يجيب على افتراض مسبق لدى المتلقي ويجيب عن تساؤل حائر تخيله مرسل الخطاب فأجاب عنه بعبارة مكثفة.

## المبحث الثاني: وظائف التقنيات السينمائية في نص: محاورة غير تاريخية مع قصاص أثر سيناوي

تؤدي التقنيات السينمائية في القصيدة موضع التحليل عددا من الوظائف في نص محاورة غير تاريخية لقصاص أثر سيناوي يمكن تناولها على النحو الآتي:

### الوظيفة البنائية (التماسك والانسجام):

بالرجوع الى الجدول الأول الذي يستقرىء اللقطات في القصيدة يتضح أن القصيدة مبنية على تتابع اللقطات ، ومن ثم فهي من بدايتها إلى نهايتها تحتكم إلى المونتاج الذي يعمق معنى جديدا من خلال ترتيب اللقطات المصورة وإبرازه كوسيلة تعبيرية قادرة على التوجيه النفسي للمشاهدين[21]، وهو ما يشير الى دور التقنيات السينمائية في ربط المقاطع وتماسك النص.

كما أن اعتماد تقنيات السينما يخلق انسجاما آخر يمكن فهمه من زاوية كونها تنقل الواقع المرئي على نحو يخلق لدى المتلقي حالة من ترابط الإحساس يقوده إلى التمثل والمشاركة وكأنه واحد ممن يعيشون هذا الواقع ويتشارك معهم تصوراتهم.

**الوظيفة التمثيلية:**

إن عملية مزج الشعر بتقنيات السينما تجعل المتلقي يستدعي المشهد بشخوصه وملامحه وكأنه يمهد لبقية مكونات القصة المصورة، فنحن الآن نرى الرجل البدوي العجوز ومن حوله صحراء واسعة، وبعض الرفاق ومن ثم ، فقصاص الأثر تسكن فيه تلك الخطى التي هي رمز مكثف بالعديد من الإيحاءات، فالخطى تضم دماء الشهداء وأبناء الوطن وهي شاهدة أيضا على صفقات من باعوا، وإثم من رحلوا عبر طريق غير مشروع، فهي بئر عميقة لا قرار له "فاكتبوا فوق هامات الباحات، زهوا، عن القلة المؤمنة

كما تتضح الوظيفة التمثيلية في المشهد الأول الذي يعد الأطول بين مجموعة المشاهد القصيرة التي تنتمي كلها إلى عنصر مكاني واحد مفتوح (الصحراء) ومغلق( الخيمة) وامتداد المكان وانفتاح أفقه، ينتقل إلى المتلقي الذي يتحول المتخيل لديه إلى واقع مرسوم أمام عينيه، وكما لاحظنا في المشاهد السابقة التي تكونت من لقطات صغيرة صورت شعريا من زوايا متنوعة "فالسارد ينتقل من موقع إلى آخر، وفي كل مرة يرصد بعينه الشبيهة بعدسة الكاميرا ما يراه عن طريق الوصف الخارجي، فنقل عدة صور لعدة لقطات من زوايا متعددة بشكل جد مكثف، فأدى هنا دور الكاميرا المتحركة التي تغير زاوية التصوير أكثر من مرة، وفق ما يقتضيه المشهد البصري"[22].

نجد أن الشاعر أيضا يهتم كثيرا كما فعل من قبل بزوايا التصوير ويحدد بؤرتها للمتلقي، فالكاميرا على سقف الخيمة الذي تتسل منه بعض أشعة الشمس المائلة، لكن تحديد البؤرة هنا بسقف الخيمة وما ترمز إليه من سعة أفق ودائرية ممتدة، يذكرنا أيضا باللقطة السينمائية العامة أو الرئيسة التي أشرت إليها قبل، ولكن اللقطات معا في النص بأكمله يمكن أن نطلق عليها ما يسمى سينمائيا( بالارتباط المرئي) حيث يتم التوحيد بين اللقطات[23]، وتستوقفنا تقنية مهمة في هذا المشهد فضلا عن المشاهد الأخرى وهي (القطع) الذي يوظف كثيرا لتجنب انطباع التتابع، تتابع تدفق الحركة وقد يتم الاختيار بناء على التناقض حيث توضع لقطة قريبة مع لقطة بعيدة بقصد المقارنة كذا زوايا عالية مع زوايا منخفضة[24]، وهذا ما يتبدى في النص بوضوح وأحسب أن هذا التنويع ليس بهدف الترتيب والتتابع فحسب، فهو يحمل إيحاء آخر بأن مكان الحدث (الصحراء/ والخيمة) يضمان عمقا وسرا ويحملان تفاصيل مختلفة، حاول الشاعر بآلة تصويره أن ينقلها للمشاهد، كما

يفعل المخرج وكاتب السيناريو لغة وتصويرا، ومن ثم "فالقطع "هنا كانت له وظيفة فنية ولم يكن مجرد استراحة أو فاصلة سريعة، بل هي انتقاله تأمل ومعايشة للصمت والفراغ المكاني والزماني ولمزيد من التأمل مع ما يقوله القصاص عن الخطى (الخطى بوصلة.....) ثم تتجه كاميرا الشاعر أيضا إلى الشيخ، وترصد وقفته منتصبا كرمح وسط الخيمة، وهذه الحركة المفاجئة لها تأثير في الصراع الذي ينمي الحدث، وتخلق حالة من الاستعداد والتهيؤ لدى المتلقي لتوقع القادم، أو لعله يتوق إلى هذا ومن ثم جاء الحوار بعد ذلك أداة ضوئية نرى من خلالها خلجات نفس "قصاص الأثر" التي يقطعها صوت الشاعر/ الراوي الذي يلبس قناعين معا ويتكلم بصوتين معا:صوت الراوي الذي يقف من بعيدا ناقلا ومصورا، وصوت شخصية من الشخصيات الرئيسة، وهذا القطع بصوت الشاعر/ الشخصية نجح في خلق حالة من التوتر والصراع الدرامي بتساؤلاته المتتابعة والحائرة: سيدي والمساعيد؟ ما الذي منع البحر أن يستقيل...إلخ"إن المقابل السينمائي لصوت الراوية في الأدب هو عين آلة التصوير وهذا الاختلاف مهم في الرواية الفرق بين الراوي والقارئ واضح فهو يشبه أن يقوم القارئ بالاستماع إلى صديق يروي له قصة، في الفيلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدسة وهكذا يتجه إلى الامتزاج بالراوي"[25].

**الوظيفة الدلالية:**

أوّل ما نطالِعه في عناصر اتساق النص العنوان، وهو عتبة ونقطة انطلاقٍ مهمة (محاوَرة غير تاريخية مع قصّاص أثَر سيناوي) العتبة الأولى في النص تظهر المسكوتَ عنه، وهو: المرور عبْر الجسر التاريخي، والوقوف على نافذة الأرض والإنسان والكفاح والدماء الزكية، حتى وإنْ كان العنوان لا يفصِح عن ذلك مباشرة، لكنّ ارتباطَه مع النص يرمز إلى تلك الدلالات المختبئة.

والعتبةُ النصية هنا لها مدلوها، "إذا الفاتحة هنا ذات نسقٍ تحديدي منعزل عن الزمن السردي، وتعود إلى زمن الحكاية، إذ تمثل استرجاعًا سرديًا يمهد للقارئ أرضيةَ الدخول إلى عالم النص وفضائه.."[26].

وما يلفت الانتباهَ أن العتبةَ النصية تعَد إحدى ملامح توظيف تقنية السيناريو: (محاوَرة غير تاريخية مع قصّاص أثَر) (محاورة وكاميرا عماد قطري)،

ثانيا هناك مظاهر للوظيفة الإيحائية تتجلى في العناصر السينمائية الآتية والتي سبق تناولها في مواضع أخرى:

- إيحاءات "الديكور" فمثلا "صقر محنط "لما يحمله هذا الصقر من دلالة القوة والسيطرة، ولعل وصفه بالمحنط يشير إلى ثنائيتين ضدتين في المعنى، فإما أن يكون رمزا لديمومة القوة منذ القدم، أو أنها رمزا على أنها أصبحت مجرد ذكرى من إرث قديم نحتفظ به جسدا من دون روح، ومن ثم فهناك رمزية مكثفة لكنها تعد تبئيرا حيث توجه المتلقي إلى المختبئ من زوايا المشهد.
- للشخصية دلالة إيحائية فمثلا استدعاءُ شخصيةِ (قصّاص الأثَر) لها أهمية، حيث إن هذه الشخصية، بما تمتلكه من خبرةٍ ووعي، تقوم بدورٍ مؤثر، لاسيما في الأحداث التاريخية بما استقر في العقل الجمعي، فقصّاص الأثَر يعَد رمزًا مشبعًا بدلالاتٍ تاريخية.
- و المكان في هذا النص يحمل دلالةً مزدوجة، فالشاعر لا يصِف بمعزلٍ عن السياق وعالمِه، فسيناءُ، الأرض والبيئة، لها ملامحُ تاريخيةٌ خاصة؛ كونها ارتبطت بالكفاح والتحرير ومعارك البطولة والفداء. وترمز الخيمة إلى التراث والبيئة الساكنة في أعماق قصاص الأثر وترتبط ثقافيا بقيم وعادات وتقاليد راسخة.
- الخُطَى التي ترسخ في النص وفي الأرض معلِنةً عن نفسها ووقْعِها، ومضمِرةً حقائقَ كثيرة لا يخبرها إلا قصّاص الأثَر، فالخُطَى هنا بِنيةٌ لغوية ترمز إلى العقل والوعي والذاكرة المفعمة بذكريات الأرض والتاريخ.

**الوظيفة التسجيلية:**

تتمثل هذه الوظيفة في الراوي يقوم بدور راوٍ يرصد الحدثَ بعينيه، ويصِف اللقطاتِ والمَشاهدَ بكل دقةٍ وحذر، كأنه يمسِك كاميرا تلتقط كل تفاصيل المشهد، فهو لا يقدّم سيناريو كمرحلة من مراحلِ تنفيذ العمل، وإنما يستخدم تقنية السيناريو كأداةٍ يَنقل بها للمتلقي ما شاهَده بعينيه ورآه وطالَعه بل شارك فيه.

اللقطة الأولى: (نهار/ داخلي..... خيمة بدوية)

وللمكان نصيب من الرصد في أغلب اللقطات لاسيما الصحراء صحراء سيناء كونها المكان الذي تدور فيه الأحداث وسينا بوصفها مكانا فيها ما فيها من الإيحاء والرمز حيث سيناء التي ارتبط بها قصاص الأثر والراوي وشخصيات القصة المصورة بل والخطى التي يبحث الجميع عن سرها.

ويستوقفنا توظيفُ الشاعر للمكان بنوعيه المفتوح: كالصحراء، الكنال (أي: قناة السويس، لكن الشاعر كَتَبها بلهجة بعض أهالي سيناء) أو المغلَق كالخيمة.

ويتداخل الزمان والمكان، فالمشهد الأول يبدأ بصوت الراوي/ السارد ويوظف الراوي الأبعادَ المختلفة للمشهد، ويوظف الأفعالَ المضارعة (يتوسط، يلبس...) في محاولةٍ منه لتجسيد معالم الحكي؛ لنخرج مِن حالة التلقي السلبي إلى تلقٍ إيجابي مباشِر، فهو مشارك يتأمل الحدثَ ويرصد كل تفاصيلِه.

ويأتي المشهد الأول معتمِدًا على نبرة السرد والوصف لبعض التفاصيل الدقيقة في المشهد، كما يفعل كاتب السيناريو لدلالتها وأهميتها في تشكيل وعي المتلقي.

ومِن هنا فنحن أمام شخصيةٍ ظاهرة ومضمَرة، تروح وتغدو في فضاء النص، والاختفاء والظهور حسْب (السيناريو) له رمزيته ودلالته، حيث يبدأ النص بشخصية الراوي الذي يقف من بعيد واصفًا الحدثَ مِن دون تدخلٍ منه، ثم يأتي المَقطع التالي الذي نسمع فيه صوتَ الشاعر، بوصفه شخصية رئيسة في العمل، يطالِعنا صوته كعتبةٍ نصية ثانية.

الشاعر: عم مساء أبانا الذي في الرمال.....

الحوار هنا يتكئ على بِنية ضمير المخاطب المفتتح برمزيةٍ تناصية وأسئلةٍ مفتوحةٍ مغلَقة تنطلق من (الخُطَى) وتعود إليها.

وبعد ذلك يعود إلينا صوت الراوي/ السارد (تنتقل الخيمة بعد جولةٍ سريعة.....)

وكاميرا الراوي هنا تتبع وترصد بعض التفاصيل الدقيقة التي تستدعي الوقوفَ؛ لِما تحمِله مِن رمزٍ ودلالة، (وجهٌ أثقَلَته التجاعيد)، ثم يأتي صوت قصّاص الأثَر تمتزج فيه نبرة الحنين والدفاع عن الأرض راسمًا ملامحَ مَن وَهبوا أنفسَهم للشهادة دفاعًا عن أوطانهم.

ويطالِعنا المشهد أو اللقطة التالية (تبدأ موسيقى.....) لتظهر هنا شخصيةٌ جديدة يحرص الراوي على وصف ملامحِ وجهها المثقَل بآثار الزمن، ورغم أنها ليست شخصيةً رئيسة، لكنها تؤدي دورًا في الحدث، إلى أن يظهر صوت قصّاص الأثَر مرةً أخرى: (الخُطَى عمرنا.....).

وتتدخل شخصية الراوي لتصِف لنا لقطةً أخرى (يشير بيده.....)، يستكمل نقْل الخطاب الذي جاء بصوت قصّاص الأثَر الذي يستلهِم الخُطَى، بل يستلهِم التاريخَ الذي ينبت على أرض سيناءَ عندما روته دماءُ الشهداء، ويرمز بجملة: "في الخُطَى نبضٌ لم يمت"، إلى إصرار أبناء الوطن على عبور المستحيل واجتيازِه.

ويستوقفنا تنوع نبرات الخطاب في النص الشعري هذا، فكما يشير كاتب السيناريو في كل مشهدٍ إلى تفاصيلِ الشخصية بملابسها وانفعالاتها وتنوع نبراتها، نجِد الراوي هنا يقول: (يعلو صوت الشاعر، وما زالت الكاميرا ترتكز على باب الخيمة وما وراءها من رمالٍ تلمع تحت الشمس).

**الوظيفة "الإيدلوجية":**

إن دور الكاميرا بوصفها أهم تقنية للقطة في النص لا يُختَزل في النقل والرصد والتتبع، فهي حاضرةٌ شاهِدةٌ على الحدث ومشارِكةٌ في السرد ضمنًا! ومن ثم فإن تركيزها على المكان والشخصيات والأشياء وزوايا الصورة يعكس رؤية إيديولوجية، و إلى جانب الكاميرا يأتي الحوار كأحد أهم مكونات المشهد، وقيمة الحوار ليس في كونه يفصح عن ملامح الشخصية فحسب لكنه أيضا يفصح عن مسكوت عنه بين العبارات والتراكيب، وكأن الدلالة العامة تتكشف من خلال المنطوق وغير المنطوق.

إذ ينطلق كل مقطع من تقنيات سينمائية ذات سمات مرئية حركية كاللقطة مثلا وتتعزز في أجواء الحوار، ودخول الصوت ممثلا بارتفاع نبرة الخطاب: (فيما يخرج صوته جهوريًا...).

وتتضح الوظيف الإيديولوجية في الشخصية إذ إن توظيفها في القصيدة غايته ليست في أن " تكون القصيدة معبرةً عن صوتٍ فردي ذاتي مطلَق، وإنما تعكس مجموعةً من الرؤى التي تتضح مِن خلال تباين الشخصيات، بما يقدمه الشاعر من سردٍ يتعلق به أو بما يقوله على لسانها.."[27].

فشخصية مثل قصاص الأثر قد استحصرت كي تؤكد أهمية الذاكرة التي تستوعب كل الأسرار التي قيلت والتي لم تُقَل، وهي بئر الحنين والكفاح، وهي الشاهدة على عمق اللحظة في الزمان والمكان، هي المنطوق والمسكوت عنه في آنٍ.

ويزيد من تعميق الايديولوجيا المؤثرات الصوتية ممثلة بنبرات الصوت المتنوعة، ووصف أبعاد الشخصية الداخلية التي تلعب دورًا في الكشف عن معالم الشخصيات النفسية والمواقف من الأحداث، لذا عنيت تقنية السيناريو برسمِها؛ لأنها تعد جزءًا أصيلا في التأثير في المتلقي، وفي توصيل الرسالة إلى المخاطَب.

**الوظيفة الأدبية:**

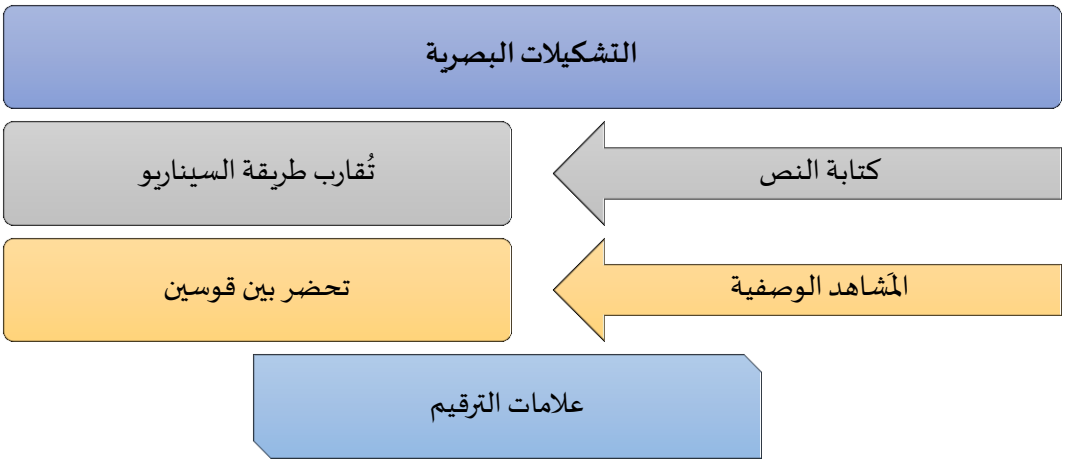
تتمثل في هذا التداخل الأجناسي بين الشعر والسينما، في الأعم الغالب إلى جانب بعض الملامح من المسرح والأسطورة. وليس صعبًا التفريق بين التداخل والعبور، فالتداخل هو التعالق والتناص والتنافذ، وغير ذلك من المفردات المشابهة، أمّا العبور فهو التجسير البيني الذي يتم فيه التآصر الأجناسي أولا، ثم التهجين والصهر والإذابة، انتقالا من جنس أو نوعٍ معبور عليه ذابَ وانضوى في جنسٍ عابرٍ عليه صهرًا وتذويبًا[13].

وهذه الرؤية تطرح تساؤلاً مهمًا حول هذا النص، وهو سؤال التجنيس، هل لنا أن نقول: إنّ هذا النص وَظّف تقنيةَ السيناريو ولغةَ السينما؟ أَم إنه وَظّف عناصرَ السرد الروائي والقصصي؟ أم تراه استدعى أجواء المسرح وبعضَ تقنياته؟ فضلا عن توظيفه للأسطورة، ففي قول الشاعر: (وحدَها البردويلُ استعادت خُطَاها الشريدة، لَلَمت، لَلَمت)، "يستدعي الشاعر هنا إيزيس، تلك التي استعادت جثة زوجِها أوزوريس في الأسطورة الفرعونية الأشهر، وكأن بحيرة البردويل هي إيزيس التي لَلمت أشلاء شهداء مصر في حرب التحرير 1973 في سيناء، (لَلَمت ثم صَبّت مِن القلب ماءَ الحياة، فاستعاد الفتى رعشةَ الروح....قام)[28]؟ أم هو نصٌّ تنصهر فيه كل هذا المكونات معًا لتشكّل نصًا مفتوحًا ذا حركةٍ متتابعة، وخطابٍ حيوي عابر، ولغةِ شِعرٍ جديدٍ يرتكز على التجريب المنفتِح؟

إن النص موضع التحليل قد استوعب كل التقنيات المستمدة من أجناس مختلفة ؛ ليحتفظ في النهاية أيضًا بسماتِه الجمالية الخاصة رغم عبوره الأجناسي.

**بدليل محافظته في النهاية على السطر الشعري بوصفه أهم علامة إيقاعية للشعر الحر فضلا عن اعتماده أدواتِ التشكيل البصري التي لعبت دورًا مؤثرًا في تحديد انتمائه الأساس،** حيث "تعَد ظاهرة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث مِن الظواهر البارزة في تشكيل النص الشعري"[29].

وهذا التشكيل البصري الخاص بالشعر الحر كان يتناسب مع استدعاء التقنيات السينمائية في اللحظة التي تحتمها التحول سواء في مطلع المقطع أو في بلوغ الملفوظ الشعري نهاية دلالية وفنية تفضي لتقنية سينمائية وهكذا حتى اختتام المقطع بتقنية سينمائية، يمكن بيانُ ذلك في الشكل الآتي:




الشكل رقم (1) التشكيل البصري في النّص

فالشاعر يعمد في كتابة نصّه إلى طريقةٍ تقارِب طريقةَ السيناريو، ممّا يؤثّر على الشكل البصري، فيَظهر بشكّل يُحفّز المتلقي، ولا يقف عند هذا الحدّ، بل يجاوزه إلى حصر المَشاهد الوصفية بين قوسين، كما أنّه يستثمر علاماتِ الترقيم، وكلّ هذه التشكيلات البصرية ذاتُ أثرٍ على النّص.

وختامًا، يمكن أن أرسم للقارئ أهم الملامح العامة للنص الدرامي المعاصر التي تجعله قابلا لسؤال تجنيس مفتوح، كما ذكرتُ مِن قبل، والتي تجعله – أيضًا - يدخل ضمن أنساقِ تعبيرٍ متراوحةٍ بين المسرح والرواية والسيناريو والشِّعر.

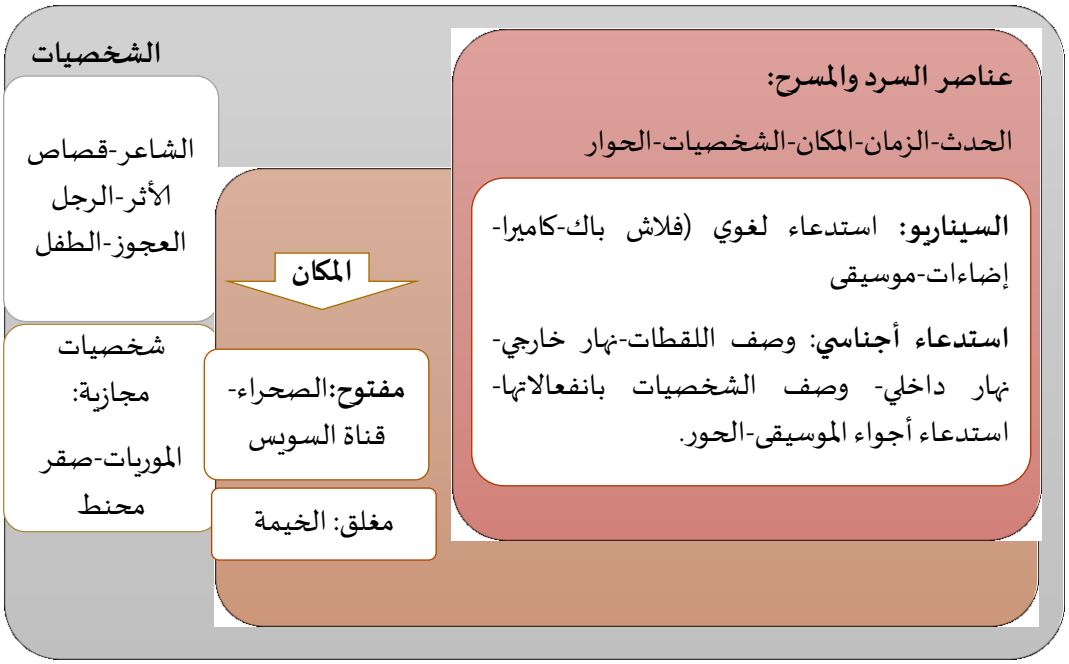
الشخصيات: (الشاعر- قصاص الأثر- الرجل العجوز- الطفل- شخصيات مجازية الموريات- صقر محنّط).

المكان: مفتوح (الصحراء - قناة السويس - العريش – البردويل) مغلَق: الخيمة

عناصر السرد والمسرح (الحدث - الزمان والمكان- الشخصيات - الحوار)

السيناريو: استدعاء لُغَوي (فلاش باك – كاميرا – إضاءات - موسيقى

استدعاء أجناسي (وصف اللقطات والمَشاهد - نهار خارجي- نهار داخلي - وصف الشخصيات بانفعالاتها - استدعاء أجواء الموسيقى - الحوار)




الشكل رقم (2) أنساق ذات علاقةٍ بفنون أخرى

وكل هذه الأدوات تجعل بناء النص سؤالا مفتوحًا؛ حيث إن بعض النصوص تتشكل ملامحها وتنصهر فنيًا لترسم لنا في النهاية نصًا لا يخضع لهويةٍ منغلقة، ولا يُجَنس في دائرةٍ منعزلة عن غيرها؛ فهو يجمع بين الكتابة المسرحية والسينمائية والشعرية والروائية، ويحتفظ في الوقت ذاته بملامحِه الجمالية الخاصة.

**الخاتمة:**

يخلص البحث إلى النتائج الآتية:

1-النص الشعري المدروس نصٌّ حَي مفعَم بتقنيات السينما، والقصة المصورة التي تحقق فيه الحركةَ وتُخرِجه مِن إطار تشكيلٍ فني جامِد.

2- وظف الشاعرُ تقنيةَ السيناريو بمستوييها: المونتاج والمؤثرات الصوتية والبصرية. سواء في إطار المقطع لرسم صورة مركبة أم على مستوى القصيدة لخلق صورة كلية يتساند فيها المرئي الواقعي بالتصور بغرض جعل المتلقي يعايش الواقع ويدرك ما وراءه وذلك من خلال الأثر البصري والذهني.

3- استطاع الشاعر عماد قطري، توظيفَ عناصر السرد المتنوعة إلى جانب التقنيات السينمائية الأساسية كاللقطة والكاميرا... كون السرد وإن كان أساسا في الرواية هو أيضا من أهم مكونات السينما فلا سينما دون سرد فيلمي، وبتداخلها في نص شعري تسهم في إثراء الشعري بتلك التقنيات التي ليست من صميم الجنس الشعري - وتعمق رؤيته للواقع والصراع فيه.

4- تكون النص من عدة مقاطع/مشاهد متتابعة وكل مشهد تكون من لقطات حرص الشاعر فيها على إبراز معالمها: الديكور، الخلفية، زوايا التصوير، المونتاج، المؤثرات السمعية والبصرية.

5- وأدت هذه التقنيات السينمائية عددا من الوظائف أهمها الوظيفة البنائية والتسجيلية والإيديولوجية.

**الهوامش والإحالات:**

(1) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 24.

(2) مليكي، توظيف التقنيات السينمائية في القصة القصيرة جدًا:

/https://islamanar.com/use-cinematic-techniques-in-story

(3) البستاني، جماليات السينما في الشعر الحديث:

https://riyadhhamza.blogspot.com/2020/05/blog-post_31.html

(4) ينظر: الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر: 23.

(5) عماد قطري شاعر مصري من مواليد محافظة الدقهلية بمصر وعضو اتحاد كتاب مصر صدرت له العديد من الأعمال الإبداعية منها ديوان يانيل، العصافير، والمحاكمة: مسرحية شعرية نشرت أعماله في العديد من الصحف والمجلات المصرية والعربية: عكاظ، أخبار الأدب، الشعر، النورس..، وهو مؤسس مركز عماد قطري للإبداع والتنمية الثقافية، يعمل مهندسًا بالمملكة العربية السعودية. ينظر: موقع ديوان: diwand.com وموقع kenanaonline.com، وموقع شبكة الألوكة https://www.alukah.net/library/9015/ ، ومواقع أخرى، فضلا عن حوار للباحثة مع الشاعر عام 2010م.

(6) زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 221.

(7) نفسه: 215.

(8) يُنظر: فاتي: اللقطة السينمائية البؤرة في تشكيل الفيلم، مجلة العربي:
https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/24492

(9) سوين، كتابة السيناريو للسيناريو: 79.

(10) نفسه: 80.

(11) نفسه، الصفحة نفسها.

(12) يُنظر: تيريز، معجم المصطلحات السينمائية: 68.

(13) بوزيدي، التقنيات الجمالية لزوايا التصوير السينمائي: 460.

(14) نفسه: 460.

(15) نفسه، الصفحة نفسها.

(16) تيرجورنو، معجم المصطلحات السينمائية: 62.

(17) هارو: فن كتابة السيناريو: 109.

(18) نفسه، الصفحة نفسها.

(19) نفسه، الصفحة نفسها.

(20) الهاشمي، تجنيس السيناريو موقع السيناريو مِن نظرية الأجناس الأدبية: 13.

(21) طه، طبيعة الدور تعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية: 3.

(22) مليكي، توظيف التقنيات السينمائية في القصة القصيرة جدا، موقع منار الإسلام للدراسات والأبحاث. https://islamanar.com.

(23) سوين، كتابة السيناريو: 74.

(24) نفسه: 75

(25) جانيتي، فهم السينما: 69.

(26) قبيلات، العتبات النصية: 948.

(27) كريم: النزعة الدرامية في الشعر المعاصر: 77.

(28) التوضيح ذَكَره الشاعر في حواره مع الباحثة.

(29) البقمي، ظاهرة التشكيل البصري في الشعر: 170-198.

## قائمة المصادر والمراجع:

1) البستاني، بشرى، جماليات السينما في الشعر الحديث: قصيدة السيناريو نموذجا، موقع صحيفة المثقف، أبريل، 2015م.https://riyadhhamza.blogspot.com/2020/05/blog-post_31.html

2) البقمي، فهد، ظاهرة التشكيل البصري في الشعر بين النظرية والتطبيق - تجربة الناقد محمد الصفراني أنموذجًا، المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، السنة 2، ع3، 2015م.

3) بوزيدي، محمد، التقنيات الجمالية لزوايا التصوير السينمائي - فيلم البئر للطفي بوشوشي أنموذجا، مجلة النّص، جامعة حسيبة بن بوعلي شلف، الجزائر، مج8،ع3، 2021م.

4) تيرجورنو، ماري، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007م.

5) تيريز، ماري، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007م.

6) جانيتي، لوي دي، فهم السينما - السينما والأدب، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، د.ب، 1993م.

7) حوار مع الشاعر أجْرَته صاحبة البحث عام 2010.

8) الرواشدة، أميمة عبد السلام، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، الأردن، 2015م.

9) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002م.

10) سكران، رياض موسى، التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي، مجلة جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العراق، ع46، 2007م.

11) سوين، دوايت، كتابة السيناريو للسينما، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010م.

12) طه، محمد عبد الفتاح، طبيعة الدور تعبيري الاتصالي للمونتاج في الأفلام السينمائية، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط، الأردن، 2016م.

13) عجور، محمد، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2010م.

14) عطا الله، محمد عبد الرحمن، النصية في خُطبة الحجاج ولاية العراق، مجلة الثقافة والتنمية، مصر، السنة 12، ع47، 2011م.
15) قبيلات، نزار، العتبات النصية - رواية معبد الكتبا لهاشم غريبة نموذجًا، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، مج41، ع3، 2014م.
16) كريم، أحمد بلال، النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، 2014م.
17) فاتي، محمد، اللقطة السينمائية البؤرة في تشكيل الفيلم، مجلة العربي، ع 767، 2022م، https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/24492
18) قطري، عماد، الجزء الثالث من التغريبة السيناوية، مخطوط.
19) مليكي، إيمان، توظيف التقنيات السينمائية في القصة القصيرة جدًا، منشور بموقع منار الإسلام للدراسات والأبحاث، 25 فبراير، 2020م: https://islamanar.com/use-cinematic-techniques-in-story
20) الهاشمي، طه حسن، تجنيس السيناريو موقع السيناريو مِن نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2010م.
21) هارو، فرانك، فن كتابة السيناريو، ترجمة: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، 2013م.
22) هناوي، نادية، عبور الأجناس اجتراحًا واصطلاحًا، بموقع جريدة الصباح الجديد 4 مايو 2020م: http://newsabah.com/newspaper/238694

**Arabic References**

1) al-Bustānī, Bushrá, Jamālīyāt al-Sīnimā fī al-Shiʿr al-ḥadīth: Qaṣīdat al-Sīnāriyū namūdhajan, Mawqiʿ Ṣaḥīfat al-muthaqqaf, Abrīl, 2015. https://riyadhhamza.blogspot.com/2020/05/blog-post_31.html
2) al-Baqmī, Fahd, Ẓāhirat al-Tashkīl al-Baṣrī fī al-Shiʿr bayna al-naẓarīyah & al-Taṭbīq- Tajribat al-Nāqid Muḥammad al-Ṣafrānī unamūdhajan, al-Majallah al-ʿIlmīyah li-Kullīyat al-Tarbiyah, Jāmiʿat Miṣrātah, Lībiyā, al-Sannah 2, I3, 2015.
3) Būzaydī, Muḥammad, al-Tiqnīyāt al-Jamālīyah lzwāyā al-Taṣwīr al-Sīnimāʾī- Fīlm al-Biʾr li-Luṭfī bwshwshy anmūdhajan, Majallat al-Nnṣ, Jāmiʿat Ḥasībah ibn bwʿly shlf, al-Jazāʾir, V8, I3, 2021.
4) Tergiorno, Mary, Muʿjam al-muṣṭalaḥāt al-Sīnimāʾīyah, Tr. Fāʾiz Bashshūr, al-Muʾassasah al-ʿĀmmah lil-Sīnimā, Dimashq, 2007.

5) Therese, Mary, Muʿjam al-Muṣṭalaḥāt al-Sīnimāʾīyah, Tr. Fāʾiz Bashshūr, al-Muʾassasah al-ʿĀmmah lil-Sīnimā, Dimashq, 2007.
6) Jannetty, Louie D, Fahm al-Sīnimā - al-Sīnimā & al-Adab, Tr. Jaʿfar ʿAlī, Manshūrāt ʿUyūn, D. b, 1993.
7) ḥiwār maʿa al-Shāʿir ajrath ṣāḥibat al-Baḥth ʿām 2010.
8) al-Rawāshidah, Umaymah ʿAbd al-Salām, al-Taṣwīr al-Mashhadī fī al-Shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir, Wizārat al-Thaqāfah, al-Urdun, 2015.
9) Zāyid, ʿAlī ʿAshrī, ʿan binā' al-Qaṣīdah al-ʿArabīyah al-ḥadīthah, Maktabat Ibn Sīnā, al-Qāhirah, 2002.
10) Sakrān, Riyāḍ Mūsá, altʿāḍd al-jamālī lil-Zaman fī Nasaq al-Binā' al-Dirāmī, Majallat Jāmiʿat Baghdād, Kullīyat al-Funūn al-jamīlah, al-ʿIrāq, I46, 2007.
11) Swain, Dwight, kitābat al-Sīnāriyū lil-Sīnimā, Tr. Aḥmad al-Ḥaḍarī, Dār al-Ṭanānī lil-Nashr & al-Tawzīʿ, al-Qāhirah, 2010.
12) Ṭāhā, Muḥammad ʿAbd al-Fattāḥ, ṭabīʿat al-Dawr tʿbyry al-ātṣāly llmwntāj fī al-aflām al-sīnimāʾīyah, Risālat mājistīr, Kullīyat al-Iʿlām, Jāmiʿat al-Sharq al-Awsaṭ, al-Urdun, 2016.
13) ʿAjjūr, Muḥammad, al-Tiqnīyāt al-Dirāmīyah & al-Synmāʾyh fī al-Binā' al-Shiʿrī al-muʿāṣir, Dār al-Thaqāfah & al-Iʿlām, al-Shāriqah, 2010.
14) ʿAṭā Allāh, Muḥammad ʿAbd al-Raḥmān, al-Naṣṣīyah fī khuṭbh al-Ḥajjāj Wilāyat al-ʿIrāq, Majallat al-Thaqāfah & al-tanmiyah, Miṣr, al-Sunnah 12, I47, 2011.
15) Qubaylāt, Nizār, al-ʿatabāt al-Naṣṣīyah-riwāyah Maʿbad al-kutabā li-Hāshim gharībah namūdhajan, Majallat Dirāsāt: al-ʿUlūm al-Insānīyah & al-Ijtimāʿīyah, al-Jāmiʿah al-Urdunīyah, al-Urdun, V41, I3, 2014.
16) Karīm, Aḥmad Bilāl, al-Nazʿah al-dirāmīyah fī al-shiʿr al-ʿArabī al-muʿāṣir, Dār al-Nābighah lil-Nashr & al-Tawzīʿ, Miṣr, 2014.
17) Fāty, Muḥammad, al-Luqaṭah al-Sīnimāʾīyah al-Buʾrah fī tashkīl al-fīlm, Majallat al-ʿArabī, I 767, 2022, https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/24492
18) Qaṭrī, ʿImād, al-juz' al-thālith min altghrbyh alsynāwyh, makhṭūṭ.

19) Mlyky, Īmān, Tawẓīf al-Tiqnīyāt al-Sīnimā'īyah fī al-Qiṣṣah al-Qaṣīrah jdan, manshūr bmwqʿ Manār al-Islām lil-Dirāsāt & al-Abḥāth, 25 Fabrāyir, 2020: https://islamanar.com/use-cinematic-techniques-in-story

20) al-Hāshimī, Ṭāhā Ḥasan, Tjnys al-Sīnāriyū Mawqiʿ al-Sīnāriyū min Naẓarīyat al-ajnās al-Adabīyah, al-Dār al-Thaqāfīyah lil-Nashr, al-Qāhirah, 2010.

21) Harrow, Frank,, Fann kitābat al-Sīnāriyū, tarjamat : Rāniyā qrdāḥy, Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah, al-Mu'assasah al-ʿĀmmah lil-Sīnimā, Sūriyā, Dimashq, 2013.

22) Hannāwī, Nādiyah, ʿUbūr al-ajnās ajtrāḥan wāṣṭlāḥan, bmwqʿ Jarīdat al-Ṣabāḥ al-jadīd 4 Māyū 2020: http://newsabah.com/newspaper/238694